



La cronaca in forma di mito

Intervista a Paolo Puppa

A cura di Alessandro Cinquegrani

In occasione del convegno di Venezia *Maschere del tragico*, Paolo Puppa ha presentato due monologhi intitolati *Abramo a Padova* e *Saturno a Mestre*, tratti da *Cronache venete*, un volume edito da Titivillus nel 2012. Entrambi riproducono lo sproloquio di un padre ossessionato da impulsi omicidi verso la propria creatura, realizzati solo nel sogno nel primo caso, e nella realtà nel secondo. I fatti di cronaca si incarnano su un sottotesto mitico, come è evidente fin dai titoli, sulle cui ragioni si soffermerà lo stesso autore nell'intervista che segue. Si tratta di storie tragiche, che Puppa racconta contaminando registri diversi, e ricorrendo spesso al grottesco. Sono forme di *mascheramento del tragico*, che sono parse da subito ben inquadrabili nel convegno di cui questo numero di *Between* raccoglie gli atti.

Paolo Puppa, oltre che drammaturgo, è un eminente studioso di teatro, professore ordinario all'Università Ca' Foscari di Venezia. Numerosi sono i suoi libri di critica e teoria del teatro, che si focalizzano su diversi autori, in particolare Pirandello, Goldoni, Ibsen, D'Annunzio e molti altri, specie nel versante registico-attoriale, fino a esperienze contemporanee. La conoscenza delle meccaniche del teatro, maturata in molti anni di attività critica, gli permettono di avere grande consapevolezza nelle proprie scelte creative.

L'intervista che segue si sofferma sui due monologhi e sul volume dal quale sono tratti, ma da questo pretesto, poi, le risposte dell'autore consentono di spaziare su molti altri temi cruciali nel teatro contemporaneo.



Inizierei da una questione preliminare a tutta l'intervista. In occasione del convegno "Maschere del tragico" abbiamo seguito la rappresentazione di due tuoi monologhi tratti da Cronache venete, quindi partecipavi in veste di drammaturgo e di performer, ma ovviamente conosciamo bene anche la tua attività di studioso. Le due identità per te sono sempre in accordo oppure ci sono aspetti di conflitto tra il critico e teorico del teatro e il drammaturgo, performer, e anche scrittore, perché ricordiamo che hai pubblicato di recente anche un romanzo, Ca' Foscari dei dolori (Titivillus, 2014)?

Se la giornata durasse trenta ore i due ruoli sarebbero perfettamente compatibili. Devo dire che a volte ci sono scadenze professorali o scientifiche che mi obbligano a trascurare la seconda componente, la parte sinistra, diciamo, del mio cervello, perché mentre nella prima, quella professorale, il circuito delle committenze è garantito – anche sul piano editoriale, negli ultimi tempi collaboro col *Dizionario biografico degli italiani* e quindi le scadenze sono incalzanti –, dall'altra parte invece sul piano circuitale, l'autore teatrale italiano non è un autore garantito, non abbiamo autori in Italia che vivono di teatro: gli autori teatrali in Italia devono sempre fare un altro mestiere. A me capita di fare un mestiere un po' vicino, che è quello appunto del professore o dello studioso. Quindi, dicevo, ogni tanto trascuro la seconda parte anche se devo dire che negli ultimi anni sono più le commedie che ho scritto che i libri, perché l'ultimo mio volume vero e proprio risale a tre anni fa – era quello dedicato al teatro veneto da Goldoni a Paolini [*La Serenissima in scena. Da Goldoni a Paolini*, ETS, Pisa 2014] – poi ho avuto una serie nutrita di saggi, anche lunghi, in seguito ai numerosi convegni in cui sono invitato -. Però io sono bipolare, nel senso che le due componenti sono l'un contro l'altra – o l'un con l'altra – armate.

Nel volume uscito qualche tempo fa che si chiama *Cronache venete*, c'è un lungo saggio introduttivo di un amico affezionato, Gerardo Guccini, del DAMS di Bologna, il quale fa uno studio proprio sulle relazioni che ha individuato tra le mie drammaturgie, come se io fossi – diciamo in modo autoironico – Pirandello e lui fosse stato il mio Tilgher, e mi ha fatto scoprire aspetti che io non conoscevo: cioè quando scrivevo dei libri professorali, c'era dentro molta drammaturgia, e quando scrivo

drammaturgie ci sono dentro aspetti professorali che si scoprono alla fine. Va chiarito però che quando io scrivo commedie non sono professore, sono uno invasore da fantasmi.

Hai citato Cronache venete che è il testo da cui nascono i monologhi da cui partiamo. Mi incuriosisce l'utilizzo della parola «cronache». Al di là dell'origine latina, è un termine prettamente giornalistico. A me pare che nella letteratura recente esista un conflitto tra letteratura e giornalismo. Il giornalismo si impossessa sempre più del cosiddetto storytelling, mentre la letteratura mi pare cerchi sempre più spazi di veridizione, di una rinnovata autenticità nella ricerca di storie, che però spesso ritrova in episodi reali. Perché quindi hai scelto un termine giornalistico? E come credi che la letteratura teatrale in questo caso possa distanziarsi dal giornalismo?

In realtà c'è un termine che manca nel titolo che sarebbe *Cronache nere venete*, un po' in ricordo di Buzzati, no? Mia moglie dice scherzando: "Ma allora io ho sposato un mostro!". In realtà la mostruosità emerge fuori dai *reportage* che i quotidiani locali o regionali ospitano. La nostra regione [il Veneto] è una regione molto violenta. Tra l'altro io ho una figlia che sta al confine, cioè lavora come penalista, magistrato, a Udine, ed è tutto un eccidio laggiù, ha avuto anche minacce di recente, perché si tratta di situazioni di vita a volte estrema: genitori che ammazzano figli, figli che ammazzano genitori... Quindi io parto proprio da suggerimenti angoscianti che mi vengono dal quotidiano e mi sembra quasi di dover rispondere a simili sollecitazioni, a queste provocazioni: non riesco a chiudere la porta di fronte a queste immagini truci e allora cerco di inserire violenze estreme che capitano nel quotidiano dentro una memoria antica. È un po' come gli ex voto, pensa alle situazioni che si profilano negli studi di De Martino: la madre perde un figlio di malattia, tragedia non medicabile, allora va a inginocchiarsi davanti alla Madonna perché anche lei ha perso suo figlio e quindi inserisce una vicenda incomprensibile, che ti crea dolore, dentro un precedente, un archetipo illustre che te lo ridimensiona in qualche modo. Gli dai come una veste, quasi fosse una filiera: c'è stato qualcuno

più importante di me che ha già subito un analogo dolore e quindi io cerco di storicizzarlo e di giustificarlo.

Quindi il mito è utile ai personaggi dei tuoi testi. Io avevo inteso che fosse un modo in cui l'autore desse un valore archetipico a queste tragedie. Invece da quanto dici ora sono direttamente i personaggi, se capisco bene, a ricercare questo valore universale, mitico, alle loro storie.

Non so se sia un fatto terapeutico dentro l'autore: cioè l'autore sono io e davanti a situazioni insostenibili, a mostruosità, cerco di vedere dei precedenti. E lo dico come esperienza professorale perché il primo anno che sono stato negli Stati Uniti come *visiting professor*, mi hanno presentato un gruppo di lavoro formato da donne – alcune professoresses, altre no – che facevano parte di un club che si chiamava *Il complesso di Penthesilea*, e io mi chiedevo cosa fosse questa cosa: Penthesilea era l'antico archetipo della donna che per lanciar meglio le frecce con l'arco contro gli uomini si amputava la mammella. Queste erano donne invece che avevano dovuto subire l'amputazione per il tumore, e quindi avevano costruito un gruppo terapeutico, quasi uno psicodramma, in cui facevano diverse cose anche col teatro, ma innanzitutto ridimensionavano l'atrocità della loro situazione, intanto stando in gruppo, e poi risalendo come gli ex voto a questo precedente. Quindi la prima strategia è quella terapeutica, e la seconda – lo dico spesso – deriva da un precedente junghiano: Jung dice che nel moderno gli dei sono morti ma rinascono come malattie, quindi la malattia è in qualche modo la ripresentazione di una storia mitica.

Tra l'altro Jung parla nella sua autobiografia proprio della costruzione di un mito personale, anche se non è ovviamente necessariamente un mito nel senso tradizionale.

Poi c'è anche la deriva della psicocritica, molto significativa. Pensa a Charles Mauron che era medico, tra l'altro, e lui parla proprio *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Pensa anche a quella deriva della filosofia di fine Ottocento positivista che poi si apre al relativismo

e che ha plagiato Pirandello, quella di Giovanni Marchesini e del suo *Le finzioni dell'anima*, che parla proprio di metafora di se stesso. Cioè tu ti costruisci una sorta di autorappresentazione, come un *selfie* che fai di te stesso, e poi decidi di crederci fino in fondo, ti fai condizionare, diventi schiavo della maschera che hai dato a te stesso.

Le tue sono storie tragiche. È stato detto in ogni modo, a più riprese, che il tragico, soprattutto il tono tragico non è più percorribile. Del resto mi pare che tu lo contaminini spesso almeno col grottesco, in che forma pensi sia ancora possibile il tragico?

Pensa alla teoria ottimistica di quel grande epistemologo, George Steiner, che diceva che due complessi culturali avrebbero ucciso la tragedia, il cristianesimo con l'idea del riscatto finale, della salvezza metafisica garantita, e il marxismo, col riscatto finale garantito in questa stessa vita. Io parto da questa premessa: che noi siamo tutti condannati a un brutto finale, non c'è lieto fine nella nostra vita, la nostra è una vita senza Dio – la mia è una visione laica, diciamo, immanente – e quindi sappiamo che la sola cosa certa è che dobbiamo morire. Non solo moriamo noi ma muoiono anche le persone che ci sono care. Quindi c'è un orizzonte di partenza tragico, e in termini leopardiani: perché dobbiamo aggiungere alle inimicizie della natura anche le nostre inimicizie? Però così avviene: che si aggiunge alla violenza ontologica dell'esistenza, la violenza interpersonale. È chiaro che quindi viene a formarsi un doppio livello, un intasamento quasi claustrofobico, insostenibile, di sofferenza e allora è chiaro che ogni tanto bisogna aprire la finestra, e dunque il grottesco, in questa mescolanza di registri, è uno sfiato.

L'altro termine del titolo è «venete». Secondo sociologi e storici, il Veneto sta vivendo un periodo di grandi trasformazioni sociali, è stato definito proprio un "laboratorio sociale". D'altra parte mi pare che anche la letteratura veneta, il teatro, in generale la cultura, stia vivendo un periodo particolarmente intenso e vitale. Tu dicevi prima che il Veneto è una regione molto violenta. Attribuisce a questa violenza delle ragioni storiche o d'altro tipo?

Io penso che siano molto storiche perché fondamentalmente i miei testi monologanti, teatrali e anche quelli narrativi (anche se quelli narrativi sono di solito circoscritti a Venezia: il romanzo e i racconti sono più radicati in laguna, mentre le commedie e i monologhi sono più regionali) coincidono con la fine del boom economico, quindi credo che il grande disagio che si avverte venga da lì. C'è stato un momento in cui proprio questa moltiplicazione di energie incredibili che la nostra regione ha saputo mostrare, ha prodotto innumerevoli microaziende familistiche. In tutti i voli che facevo vedevo queste persone che andavano e venivano dagli Emirati Arabi a vendere ad esempio portaceneri: intere famiglie contadine che si trasformavano grazie al lavoro a cottimo in proprio, ma dove erano loro gli imprenditori, non erano al servizio di altri, tra sforzi immani e investimenti temerari. Ora questo improvviso mutarsi dell'economia per cui c'è stato un ridimensionamento progressivo, con licenziamenti, depressioni, anche suicidi di quelli che erano gli imprenditori più sensibili, fa sì che questo laboratorio sia un laboratorio spesso luttuoso, dove si passa da una quasi opulenza e una sicurezza e una garanzia, a una depressione, su cui poi si innesta questa nuova violentissima ondata di immigrazione, di integrazione e di accoglienza. Ci sono interi comuni che costruiscono in progressione una sorta di rifiuto, quindi violenza che nasce dal crollo economico e violenza che nasce dal fastidio o dall'insofferenza verso i più poveri ancora – è un po' la teoria dei cerchi dell'albero: il povero del centro non vuole il povero di periferia perché gli sottrae lavoro, prospettive... è una guerra feroce tra poveri.

Passiamo invece alla forma dei tuoi testi. Il tuo è un teatro di parola. Le parole al buio si intitolava il tuo primo testo creativo, se non sbaglio. Un teatro di parola che non è – correggimi se sbaglio – un teatro di narrazione. E la differenza sta nel fatto che il narratore è interno, quindi asseconda o addirittura riproduce il delirio del protagonista. Questo tipo di teatro mi sembra non preveda il giudizio morale o moralista né da parte dell'autore né da parte del lettore-spettatore, è così? In generale tu pensi che sia questa la via del teatro recente o è solo la tua strada?

È solo la mia strada. Io come professore mi occupo di teatro contemporaneo, ho pubblicato l'anno scorso un libro con una mia allieva che sta adesso alla Sorbonne, dedicato a una compagnia veneta molto *trendy*, gli Anagoor di Castelfranco Veneto, dove proprio si mostra che la parola è un'ancella di altri strumenti, dall'arte concettuale, all'arte istallazione, immagini sfrangiate, moltiplicate, suoni... Quindi come oggetto della mia indagine professorale mi occupo di un teatro, diciamo, da terzo millennio. Qui sta invece una piccola specola, una minoranza che però ha un suo significato. Tra l'altro la mia drammaturgia è spesso anche coreutica: ci sono commedie di questo tipo. Adesso sta per uscire sempre con la Titivillus un volume, *Altre scene*, e ce n'è una alla quale sono molto affezionato con molti personaggi, che si svolge a Venezia, in una Venezia in cui vince la Lega, una Venezia futura, e si rinnova la Shoah e si rinnova Anna Frank. Una famiglia cioè piccolo borghese molto gretta ospita per motivi di denaro, di gioielli, una famiglia molto ricca, ebrea, e quindi nascono sinergie e conflitti tra i vari membri. Un'altra è la vicenda di un uomo di cinquant'anni che va ad assistere il vecchio padre che non si decide a morire, e i due uomini, tra i quali c'è un antico conflitto, si disputano una badante che non si vede ma è presente obliquamente. Quindi si tratta di drammaturgie di parola sfasate all'interno di personaggi diversi. I monologhi che tu conosci e che ho fatto durante il vostro bel convegno, nascono proprio da un'impalcatura, uno strato, una lettura sotterranea, tra cui inserisco di diritto il mio amato Carlo Porta. È un autore che fa parlare a briglia sciolta i suoi personaggi, senza mai intervenire e spesso si sente la sua presenza come elemento conativo e fatico del parlante. «Deggià, Lustrissem, che semm», comincia così uno dei più bei componimenti, *Desgrazzi de Giovannin Bongee*: l'autore si mette in disparte, un po' come succede in certi quadri, nei quali l'autore e il destinatario sono uno dei piccoli personaggi, ed è quello che riceve una... chiamala confidenza, chiamala sfogo, oppure come se l'autore fosse un clinico o un analista a cui si rivolge lo sproloquio. Uno sproloquio un po' alla Pinter, se vuoi, uno dei miei grandi modelli, che prevede la falsità legittima del personaggio: noi non sappiamo se dice la verità o meno, lui dice delle cose e magari si smentisce o si contraddice, ma parla per riempire il suo

silenzio o la sua vergogna o il senso di colpa, e io, come autore, non intervengo, è lui il solo responsabile del suo notturno.

Proprio in questa prospettiva, mi ha un po' stupito che l'introduzione a «Cronache venete», che prima citavi, prenda le mosse proprio dalla ricostruzione della tua storia familiare...

I monologhi nascono spesso da situazioni oggettive, fatti di cronaca nera ecc. Però come sull'albero di Natale io spesso appendo ornamenti, palle colorate, che vengono fuori dalle mie vicende personali, e sono fisime, alcune paure, alcune ossessioni private. Quindi anche quando alcuni colleghi per amicizia o per ironia o che non mi amano molto mi dicono "ah, che narcisismo in quello che fai!", rispondo che in realtà è vero esattamente il contrario: cioè quando faccio il professore, l'uomo che tiene una conferenza – ne ho fatta una ai Lincei di recente – lì ci può essere magari un elemento narcisistico, ma quando faccio i miei personaggi, è il contrario, è il non-io che viene in scena. È come se aprissi la finestra ad altri personaggi. Per me è molto terapeutico perché libero altre componenti, metto il microfono in bocca a creature che non sono Paolo Puppa, è un gesto di grande altruismo!

«Era la voce, quella voce là, la cosa peggiore», si legge all'inizio di Saturno a Mestre. Credo che per uno scrittore-drammaturgo-performer, la voce sia una componente da tenere sempre presente. Nei tuoi testi la componente dell'oralità è presente anche nella scrittura, naturalmente, attraverso alcune forme grafiche che rappresentano l'emotività del parlante. Nell'introduzione al tuo libro, già più volte ricordata, si parla dell'«oralità egocentrica» e del «linguaggio egocentrico» di Piaget, anche in contrapposizione con Vygotskij, e poi si paragona il tuo lavoro a quello di Artaud, in parte anche per prenderne le distanze. Come vivi questo rapporto tra oralità e scrittura?

Bisogna dire questo: che io faccio *performance*. Questo è l'anno pirandelliano, che speriamo finisca presto perché ho girato il mondo, e quando mi chiamano per un convegno all'estero, mi capita spesso che gli Istituti di Cultura Italiana, invenzione del fascismo, mi contattino e

dicano: “Professore, già che è lì, all’università X, ci farebbe la sera i suoi monologhi? Ci han detto che sono bizzarri, interessanti, coinvolgenti”. Quindi mentre i miei colleghi vanno in giro la sera a vedere la città, io la sera sono lì a preparare lo spettacolo...

In una *performance* cosa succede? Io faccio spesso serate a teatro, anche in teatri importanti, ma non mi travesto da personaggio, io esco e sono me stesso, a volte faccio anche una minima introduzione, poi faccio un siparietto con tendenzialmente sempre le solite musiche, sono musiche da camera, un po’ di Dvořák, un po’ di Schubert, di Beethoven o Prokof’ev, le mie grandi passioni. Poi comincio, e ovviamente è Paolo Puppa che comincia, la voce è quella di Paolo Puppa, poi a poco a poco mi tolgo il salvagente e comincio a andare: *me misi me per l’alto mare aperto*. Mi accorgo proprio che c’è una liberazione da qualsiasi sovrastruttura dell’io autorale o professorale, e a quel punto è il personaggio che parla, come un fatto quasi spiritistico. Alla fine invece cosa succede? Pensa al grande attore o la grande attrice dell’Ottocento metafisicamente interessata alla escursione fuori di sé: la Duse metteva un cartello a volte davanti al suo camerino “La signora è ancora in viaggio”, cioè, quando rientrava dopo la recita, doveva sfiatare, doveva fare il viaggio di ritorno. Con l’attore tradizionale, prima e dopo, tu non puoi andare a parlargli perché si sta preparando, non solo nel senso che si sta truccando, ma sta entrando nella parte. Io in quello assomiglio un po’ un grande narratore a teatro come Ascanio Celestini: con lui puoi andare a parlare un attimo prima che entri in scena e appena finito puoi riprendere. A me capita una cosa strana, perché Ascanio fa dei racconti deliziosi, importanti, ma con una indubbia monotonia, nel senso letterale del termine, io invece a un certo punto comincio a gasarmi, comincio a pompare fuori la notte, eppure una volta finito puoi venirmi a parlare perché riprendo il mio controllo. Addirittura ho delle tesi di laurea su di me come autore, e ce n’è una discussa a Urbino, tempo fa, dove la professoressa, relatrice di questa tesi specialistica, mi ha invitato in un teatro dove ho fatto alcuni monologhi tratti da *Venire a Venezia*, quelli forse che faccio più spesso, tra cui *Il vecchio geometra Stefano in pensione*, davanti a cui la gente ride e piange, insomma di indubbio successo, se posso dirlo. Avendolo fatto più di cento volte, oramai lo

faccio a memoria, però cosa succede? Sbaglio tutto, taglio tutto! E c'era questa laureanda di Urbino, indignata: "Ma come ha tagliato? Non si è ricordato! C'erano quelle bellissime immagini!". E io le dico: "Figliola, sono vecchio, non ho più memoria!". Poi non è che mi preparo. Avevo i fogli sul leggio, poi vado verso il proscenio e lì, pur restando sempre dentro il mio abito borghese, vedo veramente che entro nel personaggio fino in fondo. Devo dire che è il personaggio che ho fatto con più piacere e più sofferenza, e l'ho fatto sempre in teatri grandi, e sempre a memoria, cambiando continuamente per cui spesso ricostruisco e riscrivo da capo. Gustavo Modena faceva le "dantate", a metà dell'Ottocento, con esiti trionfali, a Londra, Parigi, oltre che nelle città italiane, e lì lui immaginava di riscrivere a memoria le terzine dantesche. Così io vado a spasso, dimentico, però in qualche modo riscrivo l'energia originale del testo.

E nella fase di scrittura? C'è lo stesso senso di sprofondare all'interno del personaggio?

Io sono laico, lo dico con molta autoironia, ma a casa mia ci sono due tavoli, il mio tavolo da lavoro, quello professorale, pieno di libri, e invece l'altro, vuoto, con un computer. A me capita ogni tanto che sento la voce e devo correre a scrivere. Se io racconto i tempi in cui scrivo i miei monologhi, uno dice che bleffo. Ma è così, invece. Li scrivo di getto, ma proprio di getto!

E poi non ci lavori?

No, li lascio così come sono. È impressionante. Ma anche le commedie lunghe, anche una che ha avuto un grande successo, ha vinto un premio importante (in giuria c'erano Macchia, Ronconi, Squarzina, Consolo), *La collina di Euridice*, data anche dallo Stabile del Veneto. Quando ho detto a Squarzina che l'ho scritta in due sere, lui era indignato, mi diceva "non dirlo in giro, se no pensano che tu sia o un dilettante o un genio!". Quindi non lo dirò più, però è così. Era una commedia in tre atti, lunga, però l'ho fatta in due giorni. Anche questa

più recente che si chiama *Casa con comodo Shoah*, prima citata, una Anna Frank in versione da terzo millennio, l'ho scritta in un giorno solo. Mi isolo: finché non mi finiscono i miei personaggi, non posso lasciarli.

Ma questo lo consiglieresti ai molti giovani che immagino verranno spesso a chiederti consigli?

No, io sono un caso piccolo, un caso insignificante nel panorama generale. Non faccio testo. Credo che mi abbia molto nuociuto, nella mia carriera di autore teatrale, il fatto di essere un professore universitario internazionale – perché ho fatto libri internazionali, ho girato il mondo, eccetera – perché dicevano: “mio Dio, vuol fare anche l'autore adesso?”. So che in certi casi, quando alcune mie commedie sono arrivate lì lì per essere scelte in concorsi, hanno pagato questo scotto. Ronconi, per esempio, voleva mettere in scena *Famiglie di notte*, uscito per Sellerio, che è un altro della filiera delle cronache venete, e mi diceva che aveva subito una serie di resistenze, tipo: “Ma come un professore universitario, che spopola già... gli diamo troppo potere!”. Io non è che volessi avere potere, ma credo comunque che mi abbia nuociuto l'identità professorale di partenza.

Passiamo ai temi. Abbiamo parlato della violenza, del Veneto... Mi pare che anche la famiglia sia quasi sempre al centro dei racconti, e sia quasi sempre rappresentata come un'istituzione fallimentare. Questo dipende da esigenze narrative rispetto alle storie che narri, o si può inquadrare in un tuo pensiero più generale, ovvero nella presa di coscienza del fallimento del progetto della famiglia borghese?

Parto da quella nozione dell'antipsichiatria – pensa a Cooper, a Laing, a Schatzman, cioè alla linea angloamericana degli anni che per me hanno molto contato, gli anni di Basaglia – sulla *famiglia che uccide*: le terapie che loro prestavano davanti a certi disagi o disturbi, specie dei giovani, partivano sempre dall'obbligare a fare l'analisi con il gruppo familiare, perché è lì che nasce tutto. Quindi la famiglia è, a mio parere, un organismo che può degenerare e avere derive atroci, ma d'altra parte

non abbiamo saputo creare un'alternativa alla famiglia. Questo è il problema paradossale: sappiamo che non funziona, ma senza è anche peggio. Quindi è un luogo che può essere a volte di paradiso, ma a volte, molto spesso, è inferno. Io ho visto delle cose, anche da vicino, in certe situazioni, indicibili: la violenza estrema che può avere un genitore che dovresti mettere in carcere o curare, e questo invece ha la licenza di fare figli e di poterli tirare su, anche se questi genitori sono come belve con licenza di esercitare potere su creature che non possono difendersi. I bambini sono il nostro terzo mondo, sono completamente alla mercé di genitori che molto spesso non sono all'altezza. Quindi in questo c'è una denuncia. Poi magari c'è anche l'inverso: a volte può essere atrocemente feroce un figlio e spaventosa la sua vendetta. Certo che ci sono folate d'odio tra vecchi e giovani dentro la famiglia.

Un altro dei fili rossi che legano i tuoi testi mi pare sia il desiderio. Credi che esista un nesso diretto tra patologia e desiderio, in particolare in questi anni?

Credo che nasca proprio dal fatto che ogni sentimento – lo dice anche Freud – è algebrico non matematico: cioè all'interno di una corrente calda, l'amore o il desiderio, scorre dentro una corrente fredda, c'è l'odio, il rancore, il sentirti dipendente; e viceversa, anche nelle grandi ostilità, nelle avversioni, c'è dentro un amore che non si sa esprimere. È la mescolanza dei due aspetti che mi ha sempre interessato, e quindi ogni tanto io manifesto questo doppio *maelstrom*, questo flusso, questo ingorgo...

Finora hai fatto alcuni nomi di autori che per te sono stati importanti, ma non hai nominato Carmelo Bene, che invece mi pare emerga dai tuoi studi come un punto di riferimento importante per te, è così?

Io ho fatto diversi saggi su Carmelo. Penso che l'ultimo Carmelo Bene fosse imbarazzante, un po' come Dario Fo, diverso da quello degli anni '50/'70. Ma io quando da ragazzino ho visto al teatro del Ridotto a Venezia (un teatro che è diventato adesso Hotel Monaco, che

tristezza...), sarà stato il 1966, quindi avevo vent'anni, *Nostra Signora dei Turchi*, ho visto, come nelle poesie di *Rimbaud*, energie per venti spettacoli. Io l'ho visto tutte le cinque serate, perché ero inchiodato. Il primo Carmelo è stato un dono per il nostro teatro e non solo il nostro. Finché ha fatto il film nel '68 dallo stesso soggetto: che nasce come romanzo della Sugar, un antiromanzo, romanzo straordinario; poi il monologo in scena, allucinante per l'energia esplosiva; il film che ha fatto addirittura bruciando la pellicola, facendo apposta nel danneggiarla, film egualmente riuscitissimo. Era un genio, oggi è un termine inflazionato, che si spreca, ma ci sono poche figure che per me hanno molto contato, e una di queste è Carmelo. Il primo Carmelo perché poi l'ultimo è stato spesso ripetitivo, ridondante e manieristico.

Per concludere: il teatro da molti anni viene dato per moribondo. Anche quando viene dato per vincente – penso a quell'articolo di Pirandello sul Corriere della sera, in cui profetizzava la morte del cinema parlato proprio per la competizione del teatro – pare che questo non si avveri. Qual è secondo te il destino del teatro?

Io lo faccio ogni tanto sia teoricamente che pragmaticamente. Io credo che lo stato attuale del teatro, quello degli stabili, sia come nell'Ariosto i cavalieri antichi che combattono e non sanno che sono già morti: non esiste più. Invece funziona molto fuori dal teatro: nelle carceri, negli ospedali, nelle scuole. Lì diventa fondamentale, cioè diventa terapeutico, nella pratica: uno sceglie di non ammazzarsi grazie al teatro.

Pensa che io sono stato a Sarajevo proprio durante la tragedia della guerra. Un giorno eravamo in uno scantinato, erano saltati i tappi e non c'era più elettricità. Allora in quel momento per non diventare succubi della paura, si prendeva una candela, uno si metteva a parlare, a recitare: il teatro, nelle condizioni estreme, non costa niente. A differenza del cinema o della televisione, il teatro puoi farlo con niente, quindi è una terapia povera, a buon mercato, come il pane.

Il teatro invece come rito serale, con una compagnia che lavora, è nettamente inferiore agli altri media. È per questo che i grandi talenti

oggi sono, sul piano produttivo, nelle serie televisive. Mentre il teatro si fa con la gente, per la gente, a contatto con la gente di quartiere. Io con alcuni amici ho creato l'associazione *Città consapevole* per cercare di andare contro il degrado della città di Venezia – una delle città più inquinate del mondo, a causa delle polveri sottili prodotte dalle navi da crociera, grattacieli galoppanti a pochi passi da San Marco – e facciamo molto teatro con la gente, senza il bisogno dell'etichetta della professionalità. La parola *amateur*, che vuol dire dilettante, nel Settecento aveva un senso molto positivo. Quindi un teatro senza denaro, senza paga, solo dono di noi stessi e viceversa. Così diventa uno scambio, il *potlatch* di cui parlano gli antropologi...

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Cinquegrani, Alessandro, "Intervista a Paolo Puppa", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>